

El energúmeno misógino: la réplica feminista de Erica Jong a Nicanor Parra

Oscar D. Sarmiento

Profesor del Departamento de Lenguas Modernas, *State University of New York*, campus de Potsdam. Sus artículos sobre poesía latinoamericana contemporánea han sido publicados en diversas revistas académicas; sus traducciones de poemas de Martín Espada se encuentran publicadas en *La República de la Poesía* (Santiago, Mago Editores, 2007) así como en antologías de España y Puerto Rico. Su libro de entrevistas *El otro Lihn: La práctica cultural de Enrique Lihn* fue publicado por University Press of America en 2001. Fue editor por seis años del capítulo de poesía chilena del *Handbook of Latin American Studies* de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Su libro de poesía *Carta de extranjería* fue publicado por Asterión (Santiago, Chile) en 1992.

Contacto:
sarmieod@postdam.edu

Recebido em 4 de janeiro de 2016
Aceito em 10 de março de 2016

PALABRAS CLAVE

Erica Jong; Nicanor Parra;
género; parodia; traducción.

Este artículo explora una réplica poética de Erica Jong a un poema de Nicanor Parra. El hablante del poema "Men" de Jong adopta la postura satírica del hablante del antipoema "Mujeres" para provocar una ruptura de perspectivas. Si el objetivo feminista de Jong es el de subvertir el ácido discurso anti-femenino del neurótico personaje de Parra, su réplica también evidencia la asimetría de género en el contexto de producción cultural y de recepción del antipoema de Parra. Y, aunque se opone a su sexismo, Jong también muestra una valoración sutil de la obra transgresora del escritor masculino.

KEYWORDS

Erica Jong; Nicanor Parra;
gender; parody; translation.

This article explores the poetic reply by Erica Jong to a poem written by Nicanor Parra. The poetic self of Jong's poem - "Men" - adopts the satirical stance of the self in Parra's poem - "Mujeres" - to introduce a radical alteration of perspectives. While the feminist objective of Jong is to debunk the vitriolic anti-women discourse of Parra's neurotic character, her reply also reveals the asymmetrical gender context of cultural production and reader reception of Parra's antipoem. Though she contests his sexism, Jong also shows a nuanced appreciation of the male writer's nonconformist work.

En 1971, en su libro *Half Lives*, la escritora norteamericana Erica Jong (1942, Nueva York) publicó una réplica al antipoema “Mujeres” de Nicanor Parra (1914, San Fabián de Alico) del libro *Versos de salón* de 1962¹. Jong se habría familiarizado con los textos del antipoeta por lo menos por tres años antes de publicar el poema “Hombres” (“Men”) puesto que ya había incluido tres versos del poema “Test” de Parra en una sección de su primer libro de poemas, *Fruits and Vegetables* de 1968². La inclusión de estos versos

1 El *Diccionario de la lengua española* de la RAE consigna cinco acepciones básicas para la palabra “réplica”. Dejando de lado la que se refiere a un acto legal, para este ensayo cuatro de las cinco acepciones se funden en el horizonte significativo del término: la acción de replicar o contestarle al otro; el discurso mismo con que se contesta al otro; la noción de copia válida de un cierto artefacto artístico; la repetición atenuada de un sismo. Una réplica se entiende sólo a partir de esta relación contestataria con el otro (discursivo en este caso), con la construcción de un discurso que reduplica retóricamente al primero, con el énfasis poético que esta reduplicación contestataria (desobediente) tiene, y con el carácter disruptivo de la misma que no hace sino, en este entrecruzamiento, reconstruir el efecto disruptivo del primer texto: su fuerza vitriólica.

2 La sección de *Fruits and Vegetables* donde aparecen los versos de Parra se llama “Here Comes” y los tres versos de “Test” que Jong incluyó fueron traducidos por el poeta Miller Williams, quien editó y tradujo la mayor parte de los textos de *Poems and Antipoems*. “Test” aparece en *Poems and Antipoems* en la sección “Ejercicios respiratorios (1964-1966)” y Parra lo incluyó en *Obra Gruesa* (1971) como parte de la sección “La camisa de fuerza” (1962-1968). De manera interesante, entre los tres versos elegidos por Jong del poema “Test”, hay uno que tiene directamente que ver con la mujer: “*What is anti-poetry? / A woman with her legs open? / A jet-propelled Coffin?*” Los versos que anteceden al que se refiere a la mujer son: “Un azafate de excrementos humanos / como lo cree el padre Salvatierra? / Un espejo que dice la verdad? / Una mujer con las piernas abiertas?” El crucial verso sobre la mujer fue eliminado de *Obra Gruesa* y no se encuentra en las versiones del poema “Test” en Internet. En el contexto del poema, y dada la poética feminista de Jong, la lectura del verso se presta a, por lo menos, dos interpretaciones: la primera, en la que lo reprimido por escatológico u obsceno se deja fuera del campo de lo poético por cuanto lo poético tiene que ver con el decoro cultural, social y de clase; la segunda, en la que hay una intersección entre la sexualidad de la mujer y la verdad del antipoema sin el cual este último no se explicaría. La conclusión aquí podría ser que una de las posibles definiciones del antipoema es, para Jong, dado el verso seleccionado, que éste es una oportunidad de poner el acento, de manera desenfadada, en la sexualidad reprimida de la mujer. Desde el punto del personaje masculino desquiciado de Parra, el antipoema podría ser la expresión de una obsesión sexual que también expresaría una suerte de terror por el “abismo” (metáfora de uso de Parra) que representa el sexo de la mujer. Lo que en el caso del sujeto desquiciado obsesionaría y aterrorizaría, se volvería, en

de Parra fue posible debido a la publicación del libro *Poems and Antipoems* que realizó en 1967 la editorial New Directions³. Jong indica en paréntesis, luego del título “Hombres”, que su texto se basa en el antipoema de Parra⁴. Aquí, entonces, no se oculta ni el texto de origen ni al autor del mismo; por el contrario, se explicita claramente la intención de darle un giro feminista al antipoema y replicar al antipoeta de una manera directa, aunque no simple.

Me interesa reflexionar sobre el impacto que tiene para el lector de Parra la réplica feminista de Erica Jong al básicamente desenmascarar la fuerte misoginia del sujeto antipoético de “Mujeres”. En este ensayo entiendo la réplica de la poeta norteamericana como una relectura crítica en inglés de lo que el sujeto parriano ferozmente comunica en “Mujeres”. Esta respuesta

el caso de Jong, una reivindicación del protagonismo del personaje mujer.

3 El libro publicado por *New Directions* fue, en parte, una recopilación de traducciones que habían aparecido en revistas y que adquirió consistencia debido al trabajo de editor y traductor del poeta Miller Williams (1960). Aunque *City Lights* había publicado una selección de traducciones de Jorge Elliot en *Antipoems* de 1960, el libro editado por Miller Williams fue el que contribuyó a consolidar la presencia de la antipoesía en inglés. Basta revisar la lista de los traductores para comprender la recepción generacional que se produjo: Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, James Laughlin, Denise Levertov, Thomas Merton, W. S. Merwin, Miller Williams, y William Carlos Williams. Un nombre singular es el de Fernando Alegría y uno desconocido es el de Patricia Rachal.

4 La réplica poética de Jong sería imposible sin la traducción del texto de Parra al inglés que realizó Denise Levertov – 1923-1997, poeta de origen inglés, nacionalizada estadounidense - y que se publicó como “Women” en *Poems and Antipoems* en 1967. No es una simple coincidencia que del trabajo de la traductora resulte la respuesta feminista de Jong. Hay aquí una suerte de complicidad, puesto que si Levertov se interesó en este antipoema es por cuanto en él debe haber encontrado, podemos conjeturar, resonancias culturales y poéticas importantes que pasan por una circunstancia genérica. Vale la pena destacar que la traducción de Levertov no exagera el carácter desquiciado y vitriólico del antipoema de Parra. La traductora se preocupa de mantener un cuidadoso equilibrio para que en inglés el texto no pierda la fuerza que tiene en español y, por otra parte, no adquiera más virulencia que la que ya tiene. En 1967 Levertov ya había publicado el libro de traducciones *Praise of Krishna: Songs From the Bengali* y un año después de la publicación de los antipoemas de Parra, en 1969, publicaría *Selected Poems* de Eugène Guillevic.

de la escritora norteamericana enlaza en un conflicto textual y político-cultural a ambos poetas. Traspasando fronteras –culturales, lingüísticas, generacionales- no deja de resaltar el nudo con que el texto paródico ciñe y separa radicalmente a ambos hablantes: los divide uniéndolos, o los une dividiéndolos. Es evidente que en “Hombres” Erica Jong confronta sarcásticamente el modo en que Parra representa determinadas imágenes estafalarias de mujer que amenazan con sumir en un abismo existencial al personaje antipoético. Al resaltar el universo estafalario de las configuraciones masculinas en su réplica, Jong hace ver que “Mujeres” funciona como una suerte de provocación que la lleva a plasmar una contundente respuesta al espesor profundo de misoginia y su descalabrada proyección cultural. Me interesa aquí intercalar la intensidad con que la resistencia paródica de la réplica poética misma es lo que deja en evidencia la violencia misógina del personaje antipoético. La lectura del poema de Jong delinea una perspectiva de género contra-hegemónica que pugna por reescribir las visiones del sujeto femenino –y masculino- en el texto poético del siglo veinte.

Para entender la réplica de Jong es necesario poner de relieve el contexto poético-cultural en el que se encuentra inserto el antipoema de Nicanor Parra puesto que no es exactamente el mismo del poema de Jong. La incisiva respuesta de Jong hace evidente esta importante diferencia dentro del contexto de la literatura chilena. Es posible pensar que este antipoema no encontró su contrapartida durante los años de su publicación por cuanto la posibilidad discursiva de confrontar la misoginia del personaje requería de las voces de actores culturales –las poetisas- que en ese instante—1962 hasta la década

de finales del setenta— se manifestaba de manera restringida, incipiente⁵. No será sino hasta la década de los ochenta que en Chile poetas mujeres escriban su propia respuesta al antipoema: se trata de Sonia Caicheo (1943) con el poema “Mujeres”, Leonora Vicuña (1952) con el soneto “Mujeres” y Teresa Calderón (1955) con “Mujeres del mundo: uníos” de su libro *Género*

5 La prueba textual de esta aserción se encuentra en la canónica *Antología de la poesía chilena contemporánea* publicada por Alfonso Calderón en 1971. Esta antología sólo consigna una poderosa voz femenina del pasado reciente: Gabriela Mistral. No se trata de simplificar aquí la idea de generar una respuesta crítica, pero no se puede, al mismo tiempo, pensar que pueda producirse tal respuesta si los actores mismos no entran en escena con sus voces: el sujeto mujer desprovisto de su rótulo de “poetisa” o “maestra emérita de la patria”. La magnitud del esfuerzo realizado por la antología de María Urzúa y Ximena Adriazola *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961*, publicada en 1963, necesita ser resaltada. Esta antología incluye a treinta y seis poetas mujeres cuyos textos vienen precedidos por una nota bibliográfica además de un comentario crítico. Debido a la fecha de su publicación uno podría pensar que pudiera haber impactado el proceso de selección de la antología de Calderón, cosa que no ocurrió. Pasarían dos décadas para que, en 1986, Juan Villegas publicara su *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. En el ensayo introductorio Villegas señala: “El debido reconocimiento por parte de los críticos y editores —no el silencio— será uno de los mayores estímulos para desarrollar en toda su potencialidad el nuevo discurso femenino chileno” (2015, 17). El subtítulo de la antología de poetas mujeres que editó Eugenia Brito en 1998 —“Confiscación y silencio”— indica claramente que estas voces fueron relegadas a un espacio discursivo marginal. En su introducción, así como lo indica la cita que sirve de epígrafe a mi ensayo, Brito establece la estratégica diferencia crítica de las poetas respecto de la poesía escrita por hombres. Por otra parte, Naín Nómez ha realizado una notable labor de reflexión y de inserción de textos de poetas mujeres en los cuatro tomos de su *Antología crítica de la poesía chilena* poniendo en evidencia la diversidad de propuestas de las poetas como su inserción en cada momento de la producción poética chilena. En el segundo tomo Nómez señala: “Esta ausencia de las mujeres del espacio cultural debido al patriarcalismo imperante y al conservadurismo de las instituciones políticas y sociales chilenas, influyó en el hecho de que las primeras poetas mujeres con lenguaje personal, empiecen recién a ver publicadas sus obras en la segunda década del siglo XX...” (2000, 41). En el tercero, refiriéndose a la escasa presencia de poetas mujeres dentro del movimiento vanguardista chileno y latinoamericano: “Esta evidente falencia se debe en gran medida a la misoginia del discurso vanguardista, que asocia a la mujer con la inercia y el estancamiento y al hombre con la máquina, la velocidad y el futuro” (2002, 19). En el cuarto, que incluye a los poetas de la generación del cincuenta entre los que se cuenta Nicanor Parra, hay textos de trece poetas mujeres, cada uno de los cuales forma parte integral de un período estudiado. La inclusión de textos de Violeta Parra posibilita un sesgo crítico-cultural que va a contracorriente de “...esta selección de poetas que en su mayoría escriben poesía culta según el canon europeo” (2007, 17).

Femenino (1989)⁶. Como en el texto de Parra, los tres poemas presentan un listado de diversas figuras femeninas, pero a diferencia del antipoema en cada uno de los tres el listado se realiza para valorar la complejidad del sujeto mujer. Las solitarias mujeres de Caicheo parecen abandonadas a su suerte. Revirtiendo el cuento de hadas la poeta señala: “La Cenicienta que extravió un zapato / Y no tuvo príncipe interesado en encontrarlo” (2013, 46). Debido a que el cuento se ha revelado como una mecanismo de abandono, la poeta establece con cada figura de mujer un profundo acto de empatía: “Si Dios escuchara unos minutos / ¿Por cuál de ellas rogaríais?” (2013, 46). Por su parte, a Leonora Vicuña le interesa representar a las figuras de mujer como evidencia de una perspicaz diferencia de género. Enmarcada por el rótulo, la mujer se lo apropia como una forma de insubordinación: “La Dama, la Garzona, La Cualquiera, / La de la Vida, Nadie, la Picante...” (2013, 471). El soneto termina haciendo, por un lado, irrisión de la camisa de fuerza impuesta sobre la mujer como dócil figura religiosa cuyo deber sería servir a los otros pasando así por alto su sexualidad, y celebrando, por otro, el deseo carnavalesco de la mujer que rompe con el molde establecido: “¿Qué más será un pecado en esta vía / Perder el norte por un hombre ardiente? / ¡Hasta una monja desfallecería!” (2013, 471). El poema de Teresa Calderón, entre

6 El texto de Sonia Caicheo aparece en el primer volumen de la *Antología de poesía chilena* de Teresa Calderón, Lila Calderón y Tomás Harris (46) dedicado a la generación de los sesenta; el soneto de Leonora Vicuña aparece en el segundo volumen de la misma (471) dedicado a la generación de los ochenta. Aunque a Caicheo se la sitúa en la generación de los sesenta la poeta comienza a publicar en los ochenta. El volumen sobre la generación de los ochenta sufre de, al menos, una ausencia importante (Carlos Trujillo (1950) sería un nombre relevante entre los poetas hombres): los textos de Carmen Berenguer (1946) sin los cuales no es posible pensar en profundidad la escritura de la poesía de mujeres en los ochenta.

otros aspectos, evidencia experiencias históricas traumáticas que tienen que ver con violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura de Pinochet: “...y la que no cantó ni en la parrilla...” (2015, 87). También: “...la aparecida y la desaparecida...” (2015, 88). Su poema es, claramente, una respuesta afirmativa y celebratoria que, apoyándose en el lenguaje coloquial, en el cliché, en el humor, en la proliferación de imágenes por enumeración —todos elementos característicos de “Mujeres” de Parra— difiere de las imágenes desquiciadas de mujer del antipoema dándoles un vuelco. En el caso de Jong, en el contexto estadounidense de finales de los sesenta, la trayectoria generacional de la poeta estadounidense la situaba en la segunda fase —“second wave”— feminista. En este caso las escritoras jóvenes del momento habían experimentado el silenciamiento de la escritura de mujeres en la universidad pero habían progresivamente encontrado voces, como las de Silvia Plath, en las que una nueva perspectiva poética se abría paso⁷.

Con la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, Nicanor Parra introducía en la poesía de lengua castellana una apertura hacia un sujeto poético chaplinesco, desquiciado —Federico Schopf utiliza los términos

⁷ Respecto de la circunstancia académica que confrontó su generación, Jong ha escrito en su ensayo “Blood and Guts” (Sangre y entrañas): “Se nos dijo que nuestro encanto consistía en la debilidad, pero para sobrevivir teníamos que ser fuertes. Se nos dijo que éramos por naturaleza indecisas, pero nuestra posibilidad de sobrevivir a menudo dependía de nuestras propias decisiones. Se nos dijo que ciertas definiciones míticas de las mujeres eran leyes naturales inmutables, “hechos” biológicamente comprobados, pero a menudo nuestra propia persistencia dependía de cambiar esas cosas supuestamente incambiables, inclusive de asumir una militancia de por vida por el cambio” (2007, 62) [*We were told our charm lay in weakness, yet in order to survive, we had to be strong. We were told we were by nature indecisive, yet our survival often seemed to depend on our own decisions. We were told that certain mythic definitions of women were immutable natural laws, biological “facts,” but often our very endurance depended upon changing those supposedly unchangeable things, even upon embracing a life credo of change*].

“alienado” y “cosificado” — que difería así del sujeto masculino idealizado de los referentes poéticos de la literatura de compromiso social. Por supuesto, la voz que pugna elegíacamente por la justicia social en *Canto General* de Pablo Neruda sería aquí imprescindible para apreciar la magnitud de la eclosión antipoética de Parra. Esto implicaba una puesta en tela de juicio de las propias aseveraciones que emitía el antipoeta cuya propuesta de fondo era precisamente poner de relieve los tics o clichés del discurso, las mil caras de la farsa social y cultural, mediante una verdadera carnavalización del poema - inscrito en un contexto de habla específico - y su supuesto espesor “espiritual” o profundidad interpretativa. Dentro de esta apertura, dos poemas que resultan claramente relevantes para, a mi modo de ver, apreciar mejor el tipo de sujeto misógino desquiciado que se configura en el poema “Mujeres” al que replica Jong son: “Soliloquio del individuo” y “La víbora”, ambos de *Poemas y antipoemas*.

En “Soliloquio del individuo” hay ciertamente el intento de dar cuenta, globalmente, de una construcción de sujeto occidental que se evapora de principio a fin del texto y que, por tanto, se propone en su propia implosión. Parra recurre a una de sus estrategias preferidas que consiste en la discontinuidad cronológica de los acontecimientos para introducir tanto el caos como el absurdo en la secuencia histórica de creación del sujeto (masculino) occidental. Éste es sin duda un antipoema mayor de Parra por cuanto su ambicioso objetivo es poner en evidencia el irracionalismo presente en, por una parte, la delineación de una voz impostada que se quiere replegada y fortalecida en sí misma (la voz del saber occidental) y,

por otra, la noción de un decurso histórico lineal, de progreso ad infinitum. Pero la generación de Parra ya había vivido el traumático choque del bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945 y no podía, por lo tanto, confiar en la impostada voz de un discurso oficial unificador ni tampoco en la expansión sin riesgos colosales de un planeta en posible curso de extinción. Lo que no resulta tan evidente, pero una mirada retrospectiva facilita advertirlo, es cuánto en este poema se percibe que la posibilidad de sostener un sujeto masculino de voz impostada bajo un régimen de género tradicional ya, también, resulta insostenible. El verso final: “Pero no: la vida no tiene sentido” (1971, 56) aludiría, así, al resquebrajamiento de los parámetros aglutinadores que le daban sentido a una ideología inserta en su momento histórico. Lo que sí encontraba posible Parra era una suerte de frenesí de la contradicción en tal sujeto, cuyas propuestas visionarias resultaban desquiciadas y obsoletas. Esto abría, sin duda, el espacio para lo nuevo e inusitado respecto de lo cual Parra no prefijaba una dirección sino de manera oblicua, antipoética.

El segundo poema, “La víbora”, de carácter narrativo, podría leerse fácilmente como una rearticulación de la voz de un sujeto masculino que se define directamente en relación a una representación estereotipada de la mujer bajo la metáfora de la víbora⁸. Esto es lo que al parecer pretende el sujeto al describir con lujo de detalles una serie de situaciones por las cuales ha atravesado su relación con esta mujer que, de acuerdo a como él lo

8 De acuerdo a Federico Schopf: “... ‘víbora’ se llama a la mujer intrigante en el vocabulario cotidiano de esos años...” (2000, 154). Lo que es posible sospechar es que este rótulo, dentro de un espacio que preserva las desigualdades de género, actúa como una barrera de contención y marginación de la mujer que lo adquiere. El rótulo la encapsula para circunscribirla culturalmente.

explicita en distintos momentos, lo domina, lo aprisiona y lo sofoca⁹. Pero aunque el sujeto se presenta bajo el velo de su propia indefensión, se hace más y más evidente a medida que su discurso progresa que, en realidad, su versión de los hechos dista mucho de ser inocente. Por el contrario, en un momento culmine del texto él explicita que está casado, por lo que de pronto, el lector entiende que la mujer a la que se ha estado refiriendo es su amante, ya que él tiene una esposa: “Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza, / Piensa que de un momento a otro mi verdadera mujer / Puede dejarnos a todos en la miseria más espantosa” (1971, 44). Entonces, en vez de ser simplemente una víctima de esta mujer, sabemos que él ha sido un actor decisivo en esta relación y, por lo tanto, es plenamente responsable de la relación misma y de lo que ha ocurrido¹⁰. Si esto es así, sus propias aseveraciones respecto del poder totalitario ejercido por “la víbora”, se ven una por una puestas severamente en cuestionamiento. Por ello, lo que el lector necesita realizar es un distanciamiento crítico respecto del punto de vista del sujeto y entender que la verdadera trampa consistiría en aceptar crédulamente lo que el personaje de Parra asume como la verdad de su situación. De manera similar al antipoema “Soliloquio del individuo” una

9 En relación a la interacción entre el sujeto antipoético y la mujer Federico Schopf señala: “Las relaciones del protagonista con las mujeres son conflictivas y conducen –de los poemas a los antipoemas- a diversos modos de irrealización o frustración amorosa” (2000, 151). También: “La imagen de la mujer como objeto de atracción y consumo sexual –como antagonista- es la que predomina en los antipoemas” (2000, 163). Y comentando el antipoema “Los vicios del mundo moderno”: “Pero la cosificación de la mujer, su consumo, el mutuo enmascaramiento de los individuos (que en realidad son pseudoindividuos) impide la comunicación y la comunión amorosa” (2000, 164).

10 Este momento en el antipoema Federico Schopf lo describe de la siguiente manera: “Es verdad que tampoco él juega limpio con la mujer y con sus lectores. De pasada –restándole importancia, como si ocultara una culpabilidad- nos revela que está casado, que tiene hijos ya mayores, que su mujer puede denunciarlo por adulterio y dejarlos ‘en la miseria más espantosa’” (2000, 155).

serie de inconsistencias lógicas le proveen al lector las claves interpretativas que lo reposicionan respecto de las afirmaciones del sujeto discursivo. Es posible, por lo tanto, pensar que tal vez existen otras alternativas de contar la historia, de organizar la secuencia narrativa. Lo que es cierto, en ambos casos, es que el propio sujeto frustra su propio discurso al contradecirse sistemáticamente y, entonces, abre el texto a una resistencia contra-discursiva que hace respirar al poema de otra manera, lo hace inscribirse dentro de un circuito interpretativo que no puede ya simplemente dejar de lado la densa ambigüedad constitutiva del entramado discursivo del texto.

Dentro de este contexto es posible reflexionar de manera más compleja sobre la posible misoginia del sujeto antipoético y de un antipoema tan importante para tal registro discursivo como es “Mujeres”. Este texto, como resulta frecuente encontrar en otros de Parra, utiliza la enumeración como un procedimiento dilucidador de múltiples facetas del foco de atención del individuo que emite el discurso. Así, de alguna manera el individuo dice más de lo que querría decir: es decir, desde el sillón de la página en blanco despliega su neurosis sin tapujos al lector. En este caso la enumeración se produce en torno a diversos tipos de mujeres que estarían por desquiciar al individuo quien nuevamente, como en “La víbora”, se ve sometido, víctima de la conducta errática de ellas. La función del antipoeta, entonces, no consiste en dejar de lado las contradicciones y los absurdos de las situaciones que el individuo experimenta, sino revelarlas, poniéndolas en juego en el texto. La pregunta es, por una parte, si este procedimiento opera siempre de manera democratizadora abriendo un espacio para otras posibilidades de

relación, no simples, sino más igualitarias y, por otra, si es posible pensar que, dado el contexto sexista en que escribe el poeta, esta operación o una de menor tono es suficiente para producir un quiebre con el *status quo*.

Aunque el personaje subraya su propio desquiciamiento de manera contundente – dando paso, así, a una visión crítica de su misoginia –, “Mujeres” se presenta, de manera evidente, polémica, como un manifiesto anti-mujer. No es, por tanto, extraño que la réplica de Jong apareciera sobre la página en inglés, ofreciendo el reverso de lo que se postula en “Mujeres”. Dado que el contexto histórico-cultural refuerza la mirada misógina respecto de la mujer —que como ciudadano en Chile obtuvo el derecho a voto en 1949—, el antipoeta emite su discurso dentro de un espacio discursivo que de por sí ya está genéricamente marcado de partida. Básicamente, el personaje energúmeno de Parra propone una lectura tradicional de la situación en que la víctima es el victimario: las “locas” amenazan con desquiciar al sujeto masculino. Al referirse al pensamiento contra *femina* del filósofo Otto Weininger, Ana Caballé se pregunta:

...¿no es interesante ver cómo la exaltación de lo masculino, en detrimento de lo femenino, es el significante de la castración? Es una idea desarrollada por Carlos Castilla del Pino, cuando dice que la misoginia expresa el odio a la mujer de quien no se siente suficientemente masculino. El misógino la rechaza porque se rechaza a sí mismo en aquello que tiene de femenino y es pues, en relación a la mujer, el paisaje mismo de la impotencia y la desolación [...] Y si fracasa como amante, sus sentimientos violentos contra la mujer se exacerbarán (Caballé, 2006, 32).

Por ello, si se lo piensa como parte de un debate, de una polémica entre “el sexo fuerte” y “el sexo débil”, el texto “Mujeres” de Parra sería una suerte de llamada furibunda al “Parricidio”. A mi modo de ver, para Jong —como tal vez para Levertov— el texto convoca a las escritoras, a las poetas, a replicarle urgentemente a la voz de este sujeto atrabiliario antes de que su voz refuerce lo que el discurso misógino socializado simplemente ha venido imponiendo como una persistente perspectiva.

Lo que sugiero es que Parra no desconoce tal contexto ni pretende que el sujeto, como buen individuo “fuera de sí” (en palabras del antipoeta) o energúmeno que es, no surja de él¹¹. Por tanto, más que un “encuentro con el ser auténtico”, lo que observo en “Mujeres” es evidencia de la fragilidad del energúmeno que interviene como sujeto activo, violento y violentado, en sus relaciones de pareja. Al estudiar el texto “La mujer” Ricardo Yamal propone que lo que desata el nihilismo rotundo del sujeto es la destrucción de la idealización de la pareja:

Tal como sucede con antipoemas como “La víbora”, “Recuerdos de juventud” y otros, el desenmascaramiento final de la realidad deja al hablante con un sentimiento de burlado en lo mejor de sí y una visión dolorosa e irónica de la realidad idealizada. El desenmascaramiento, el encuentro con el ser auténtico, sin embargo, conlleva invariablemente al escepticismo final ante todo. Y ello no sólo se limita a la mujer, sino que

11 Como Parra le indica a Morales: “El sujeto no está integrado psicológicamente: está fuera de sí. Esa es la condición básica del energúmeno: estar fuera de sí. Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él” (1992, 107).

extiende su fiero nihilismo a todo lo tocado por la antipoesía: el hombre, la sociedad y el mundo (Yamal, 1985, 77).

El sujeto en Parra es más histriónico y, por ello, como deseo subrayar en este ensayo, no se puede aceptar su voz ni lo que ella dramatiza sin ponerlo entre comillas. Este carácter histriónico del sujeto ciertamente se despliega en “Mujeres” y es lo que le confiere su particular espesor, haciendo problemática una lectura que espere o presuponga una suerte de visión unidimensional de sus palabras en juego.

El antipoema de Parra se abre con la referencia a una mujer que, respecto del energúmeno, excede los marcos de lo controlable: “La mujer imposible, / La mujer de dos metros de estatura...” (1971, 83). Estas mujeres sobrepasan al sujeto como personajes de fábula: son inimaginables, gigantescas, inconcebibles desde el punto de vista de su perspectiva. La estatura de la mujer viene a ratificar que ella es una suerte de imponente mutación que confronta al individuo con la fascinación y el descontrol de su desproporción. Es evidente, también, que aquí la imposibilidad se refiere a una función básica: “hacerle la vida imposible” al individuo, sumirlo en el caos, violentarlo con las acciones que llevan a cabo. Señoras, vestales, valkirias, o matronas, estas mujeres, asumen roles perversamente estereotipados que lo distancian y lo exasperan. En ningún caso facilitan relaciones de pareja desprejuiciadas y que permitan un encuentro mutuo, sea éste psicológico o sexual. Así como las describe, estas mujeres están enclaustradas en sus roles o en las prescripciones reglamentadas de lo femenino y, al no poder

desprenderse de ellos, establecen relaciones de pareja desquiciadas con el sujeto. Además del verso que se refiere a la estatura de la mujer, sólo otros dos versos no se refieren a conductas desquiciantes de estas mujeres: uno en el cual una mujer respira por la boca y otro en el cual una mujer pelirroja se cae de bruces. El primero puede clasificarse dentro de las conductas desagradables, impertinentes, y el segundo como parte de la irregularidad, el caos que éstas introducen en la vida del sujeto.

Así como hay estos versos que parecen no reflejar aquello que para el sujeto es lo más disparatado de estas mujeres, hay uno en el otro extremo, que resulta sumamente virulento y que pone de relieve la perspectiva asfixiada y asfixiante del hablante: “La que se une solamente con su perro” (1971, 84). La acusación de animalismo lleva al texto a una dimensión diferente a la simple crítica cáustica de conductas irreparablemente desquiciantes en las mujeres. Es posible aquí sospechar otra lectura que no se apoya en la credulidad del lector respecto del sujeto que emite el discurso contra las mujeres. Las mujeres descritas por el hablante pasan, de improviso, a ser más bien imágenes exasperadas de un sujeto fuera de control, al que no le bastan las representaciones sarcásticas de mujeres porque lo que necesita, para tocar fondo en este manifiesto, es finalmente degradarlas hasta hacerlas subhumanas. En este sentido, el sujeto no es sutil sino estridentemente anti-mujer y lo que ha estado plasmando con su enumeración es una respuesta fuertemente agresiva contra sus parejas como si quisiera borrarlas de la faz de la tierra. Esta respuesta es parte de su batalla campal contra ellas porque se encuentra él mismo trabado a estas imágenes que lo acosan y lo mantienen

dislocado mental y físicamente. Como ha señalado Nials Binn: “Los hablantes y protagonistas antipoéticos son sujetos desprovistos de su esencia humana –su ilusión de esencia humana–, deslumbrados y fragmentados por el bombardeo de imágenes y lenguajes que los atraviesan” (1999, 101). La brutal violencia que irrumpe en su discurso, la profunda necesidad de rebajar a estas mujeres, de proyectarlas sobre la hoja de acuerdo a una serie de imágenes escleróticas, surge de una fuerte impotencia sexual, de una catástrofe física y mental respecto de la cual sólo puede reaccionar como el amante despechado que ha sido radicalmente herido en su integridad masculina. De acuerdo a David Gilmore: “El sujeto misógino tiene miedo de ser puesto en la posición de una mujer y ser “penetrado” por fuerzas que lo sobrepasan. La consiguiente podredumbre interior puede interpretarse como la pesadilla de un embarazo: algo ajeno “crece” dentro del cuerpo del hombre. Esto es claramente parte de una fantasía de posesión corpórea, lo que sugiere un pánico homosexual generalizado: ser convertido en miembro pasivo sobre el que su pareja ‘se ejerce’” (2001, 137-138)¹². Si esto es así, la referencia al falo en el poema en los versos: “La señora pálida de lentes / (Ella no quiere nada con el falo)” (1971, 85) puede leerse como el núcleo de la herida abierta desde el cual el rumor de la emasculación se hace sentir.

Cuando Leonidas Morales le pregunta a Parra en una entrevista sobre la relación que el personaje energúmeno sostiene con la mujer, el antipoeta señala: “... hay un instinto de conservación que está funcionando ahí, porque

12 “The misogynist is afraid of being put into the woman’s position and being “penetrated” by powerful forces. The consequent inner rot may even be interpreted as a nightmare pregnancy fantasy: something alien is “growing” inside the man’s body. This is clearly part of a fantasy of bodily possession, suggesting a generalized homosexual panic, a fantasy of being turned into the passive “acted-upon” partner” (2001, 137-138).

el tipo ha sido herido muchas veces, está lleno de cicatrices en materia de relaciones eróticas: cada vez que se ha entregado, que ha abierto los brazos, usando una expresión chilena, ‘ha salido mote’. Entonces ya duda si de entregarse o no y al final evoluciona hacia la no entrega definitiva” (1992, 109). Por este resultado Parra dice que el energúmeno pasa “del amor hacia la sensualidad” (1992, 369). El problema es que la reducción del amor al sexo tampoco resulta satisfactorio, porque el energúmeno recibe también en ese plano: “los golpes más contundentes” (1992, 369). La idea de golpe aquí resulta crucial si se piensa que el sujeto que se ve a sí mismo como violentado - motivo básico de su herida abierta - responde virulentamente en “Mujeres”.

Tanto la lectura de “Soliloquio del Individuo” como de “La víbora” le permiten al lector ingresar a este poema participando del juego interpretativo sin tener que concederle a la palabra del sujeto de la enunciación el carácter de verdad. Por el contrario, lo que Parra busca es poner en cuestionamiento la posición del sujeto mismo con tal de producir una relación de ambivalencia productiva con el lector. Por eso, el antipoeta ha insistido en el carácter discursivo de su poesía y en la configuración detallada de un personaje fuera de sí en sus textos. ¿Pero es posible simplemente separar aguas y puede el antipoeta distanciarse de una cultura misógina una vez que ha declarado la diferencia entre poeta y personaje? Estas preguntas son relevantes para entender la compleja situación en que se encuentra tanto el poeta como el personaje de “Mujeres” dentro de un circuito institucional y comunicativo de desigualdades palpables. Aunque

en otra lengua y en otro contexto político-cultural, la réplica de Jong hace esto evidente.

El poema completo de Erica Jong puede entenderse como el reverso, en inglés, del texto de Parra. Pero, en lugar de pintar una suerte de museo de las convenciones pánicas femeninas, lo que ciertamente logra Jong es poner en evidencia lo que el sujeto energúmeno de Parra evidencia de manera más bien oblicua: el museo de las figuras atrabiliarias masculinas. Jong no pretende simplemente denunciar el texto de Parra como quien realiza una cacería de brujos; su propósito es más diestro: asume los propios mecanismos del antipoema para desbaratar la perspectiva del energúmeno desde dentro; lo desconstruye. Por ello, Jong le devuelve a Parra la enumeración, la lista de figuras, esta vez masculinas, que se presentan como imágenes idiotizadas que asedian o acosan a la mujer de su poema.

Como en Parra, estos hombres del poema de Jong son productos imaginarios y, al mismo tiempo, insoportables. La hablante los despliega sobre la página para destacar la insensatez de sus atributos. Esto significa que estas imágenes, como en el texto de Parra, no tienen exactamente que calzar con la realidad, porque operan como fuertes, obsesivas representaciones masculinas que descalabran la salud mental de la hablante. Pero ella puede reírse de las mismas y, de esta manera, descreer de ellas. El humor sería una posibilidad de desprenderse de las mismas visualizándolas, dándoles forma con el propósito de poner en cuestión su condición de fetiches. Como en el poema de Parra, entonces, lo que encontramos, si leemos cuidadosamente entrelíneas, es que estas proyecciones dicen mucho más sobre la hablante de

lo que en principio parecería. Es ella la que ha compartido experiencias y llegado a conocer de primera mano a estas figuras masculinas que pone en entredicho mediante el sarcasmo y la ironía.

El primer verso que, al igual que el último, se lee como una traducción directa del texto de Parra, provee el marco general y el tono que le da origen al poema, mientras que el segundo desarma la hipérbole patética del falo masculino: “*The man with the ebonis penis ten feet tall*” (1975, 150) [El hombre con pene de ébano de tres metros de alto]. El material del que está hecho el miembro del hombre —el ébano— es tan importante como la dimensión del mismo por cuanto ambas cualidades le dan su particular espesor a la fantasía estrafalaria que la imagen plasma. Es, así, como si la réplica de Jong se ejerciera de inmediato sobre la preocupación central del energúmeno de Parra: la minusvaloración, el rechazo de su masculinidad. La réplica continúa reproduciendo imágenes icónicas de lo masculino. Así como la mujer de mármol de Carrara que resulta intocable, el hombre superior está representado por: “*The man of pentelikon marvel*” (1975, 150) [El hombre de mármol Pentélico]. No hay una sola versión de los hechos, pareciera sugerir Jong; ni una sola versión de género que de cuenta de las representaciones artificiosas. La poeta refuerza esta idea con la figura tradicional del hombre que pasa por una estatua virginal: “*The man with the veined bronze fig leaf which comes unhinged*” (1975, 150) [El hombre con hoja de parra veteada de bronce que viene suelta]. Así como en Parra el energúmeno se debate contra el rechazo neurótico del sexo por parte de varias de sus parejas, la mujer de Jong ridiculiza al hombre que le teme al

embarazo de su pareja como si fuera el propio: “*The man who is affraid to get pregnant*” (1975, 150) [El hombre que teme quedar embarazado]. La réplica continúa reemplazando a las mujeres que el personaje energúmeno ve “entregándose” por motivos varios con hombres que hacen el amor de manera claramente ridícula: “*The man who screws in his socks / The man who screws in his glasses*” (1975, 150) [El hombre que copula con los calcetines puestos / El hombre que copula con los lentes puestos]. Dada la insistencia sobre el tema de la castidad en “Mujeres” no es extraño que en el texto de Jong aparezcan ciertos hombres que se preocupan de ésta como un atributo esencial, lo que redundará en una suerte de feminización: “*The man who gets married a virgin*” (1975, 150) [El hombre que se casa virgen] o que aparezcan hombres que sólo se casarían con una mujer que no haya tenido relaciones prematrimoniales: “*The man who marries a virgin*” (1975, 150) [El hombre que se casa con una virgen]. Algo que es nuevo en el texto de Jong, porque no hay ningún paralelo explícito con el texto de Parra, es la figura del hombre que depende infantilmente de la relación con su madre y de esta manera no entra en una relación de igual a igual con su pareja: “*The man who adores his mother*” (1975, 150) [El hombre que adora a su madre]. Pero esto refuerza la feminización anterior, lo cual en el texto de Parra se puede observar como una masculinización de la mujer virgen que “reacciona como hombre”. Al contrario del sujeto de Parra que lleva su rencor hasta la descripción de animalismo en la mujer, Jong lleva su crítica sólo hasta la descripción de un hombre que tiene relaciones con las frutas: “*The man who makes it with fruit*” (1975, 150) [El hombre que lo hace con las frutas]. Esto

se vuelve claramente cómico y absurdo, pero no llega al punto hiperbólico de lo horrible y subhumano. Luego, así como el energúmeno menciona a las esposas, la mujer de Jong menciona a los esposos. Éstos tienen en común su relación distante con la mujer. No invierten en su relación con ella porque tienen otros intereses que consideran de mayor relevancia. Uno no deja tiempo para la relación: “*The husband who never has time*” (1975, 150) [El esposo que nunca tiene tiempo] y el otro está más preocupado por amasar poder: “*The husband who’d rather have power*” (1975, 150) [El esposo que preferiría amasar poder]. Tal vez el próximo verso en el poema de Jong es el más incisivo porque el blanco de la sátira aquí es doble: por una parte, se trata del hombre al que sólo le interesa tener hijos varones para así preservar la propia estirpe y, por otra, al hombre que al subrayar su masculinidad oculta su deseo homosexual por los jóvenes: “*The poet who’d rather have boys*” (1975, 150) [El poeta que preferiría tener -y hacerlo con- chicos]. Que en este caso se trate de un escritor, de un poeta, no es algo menor en el contexto de la réplica. La próxima imagen masculina parece nuevamente responder al sarcasmo con que el energúmeno confronta a las mujeres que u odian los órganos sexuales o no quieren tener nada que ver con el órgano masculino, puesto que se centra evidentemente en la adoración masculina del falo: “*The conductor who loves his Baton*” (1975, 150) [El director de orquesta al que le encanta su varita]. Como el de Parra, el poema de Jong resume retrospectivamente las imágenes presentadas anteriormente, encapsulándolas en dos representaciones icónicas: la de la perfección del Adonis y la de los descendientes de familias con algún tipo de herencia o

abolengo: “*All these Adonises / All these respectable gents*” (1975, 150) [Todos estos Adonis / Todos estos respetables caballeros]. Pero a diferencia de Parra, que cierra su texto con la virulenta insistencia sexual del verso “con sus labios mayores y menores”, Jong pone el acento en la adscripción a (o la ausencia misma de) un linaje determinado de los sujetos masculinos. Esto sugiere que para Jong las imágenes masculinas en el caso de su personaje también podrían tener que ver con la adscripción a la herencia judía o no de estos sujetos y la importancia que le asignan a los hijos para determinar el capital simbólico de su herencia. En ningún caso las alternativas, por supuesto, eliminan la posibilidad de desquiciar a la hablante del poema; muy por el contrario, sólo conllevan, promueven y hacen posible su frustración y desquiciamiento: “*Those descended / And those undescended / Will drive me out of my skull sooner or later*” (1975, 150) [Ilustres descendientes / O descendientes de nadie / Terminarán por sacarme de quicio].

La réplica de Jong al poema de Parra se lleva a cabo, como se puede ver, de manera precisa y elocuente. A diferencia del discurso del energúmeno, la palabra de su personaje mujer hace posible una comicidad que pone en entredicho ciertas imágenes atrabiliarias de lo masculino. La intersección de fondo que une a estos dos poemas es esta exploración de imágenes o representaciones febriles de lo femenino o masculino que sobrepasan a ambos hablantes y los llevan a la exasperación; lo que los divide es el grado en que cada personaje ejerce su cáustico cuestionamiento respecto de las parejas descritas como producto de la exasperación por la profusión de estas imágenes escleróticas. Mientras que en el energúmeno de Parra se observa

la necesidad de violentar, de rebajar a la mujer hasta el animalismo, en la mujer de Jong lo que interesa es poner en evidencia el sexismo presente en la mirada autosuficiente de ciertas representaciones masculinas que la asedian. Para ambos poetas, sin duda, las relaciones de pareja, así como el rol de lo erótico en ellas, es un terreno que necesitan abordar.

Nicanor Parra ha recalcado la diferencia que existe entre autor y personaje para establecer un marco crítico indispensable. Como declaraba en una entrevista a Patricio Lertzundi: “Uno no debería culpar a Cervantes por la vulgaridades de Sancho” (1972, 71)¹³. Por cierto esta diferencia interpretativa es certera y necesaria; sin embargo, por otro lado, es también necesario tener en cuenta lo que Eugenia Brito señala respecto del lugar oblicuo que ocupa la poesía escrita por mujeres y, por consiguiente, la situación desplazada del sujeto mujer dentro de marcos culturales –“juegos de sentido”- prefijados de antemano:

...los textos de las mujeres escritoras de poesía sostienen, con respecto a los textos masculinos, una relación compleja. Sea desde la mimesis, sea desde la irreverencia, contenida en los pliegues semántico-sintácticos de las oraciones que forman los textos, ellos constituyen el perfil oblicuo y errático de un significante que no se logra insertar del todo en el juego de sentidos propuesto por la poesía masculina... (Brito, 1998, 17).

Cuando el espacio discursivo-cultural — *Versos de Salón* se publicó en

13 “One should not blame Cervantes for Sancho’s vulgarities” (71).

1962 — se resiste a indagar en ese perfil del que escribe Brito y no admite la complejidad retórica de las voces de las poetisas mujeres —Stella Díaz Varín, Delia Domínguez, Cecilia Casanova, Ximena Adriazola entre otras— como sujetos con propuestas discursivas propias y relevantes, resulta difícil que la palabra de Parra no sea de antemano leída de manera sesgada.¹⁴ Para que el personaje misógino, llevado como está aquí al paroxismo en el verso que hace referencia al animalismo de la mujer, pueda ser contrarrestado, se necesita que existan en la escena cultural otras voces literariamente impertinentes. De acuerdo a Raquel Olea: “... la escritura de un yo femenino que se habla a sí mismo interviene los modos con que la mujer ha sido nombrada, instaure nuevos modos de nombrar(se)” (2008, 289). Y como lo atestiguan tanto el poema de Erica Jong en los años sesenta en Estados Unidos, como los de Sonia Caicheo, Leonora Vicuña y Teresa Calderón en los ochenta en el Chile dictatorial, las voces de poetisas mujeres introducen una nueva versión de los hechos al producir su réplica desde la diferencia de género¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana*

¹⁴ Como lo consigna la antología de Eugenia Brito, algunos libros de poetisas mujeres de estos años son: *De cada día* (1958) de Cecilia Casanova, *La tierra nace al canto* de Delia Domínguez (1958), *Los dones previsibles* de Stella Díaz Varín (1959), *Ceniza quebrada* de Irma Astorga (1961), *Elegía* de Chela Reyes (1962), y *Sencillamente* de Carmen Ábalos (1963).

¹⁵ Una versión preliminar de este ensayo fue presentada en la conferencia anual de la *North East Modern Language Association* (NEMLA) en Rochester, Nueva York, el 17 de Marzo de 2012.

- entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang, 1999.
- Brito, Eugenia. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Caballé, Anna. *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen, 2006.
- Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- Calderón Teresa, Lila Calderon y Tomás Harris, edits. *Antología de poesía chilena*. Volumen I. Generación de los 60. Santiago: Catalonia, 2012.
- _____. *Antología de poesía chilena*. Volumen II. La generación NN o la voz de los 80. Santiago: Catalonia, 2013.
- _____. *Género Femenino*. Santiago: Planeta, 1989. Memoriachilena. PDF. Julio, 10, 2015.
- _____. “Teresa Calderón: Señora de la cuatro décadas”, *El Mercurio*, 23 de mayo de 2000, 11. Memoriachilena. Julio, 10, 2015.
- Garda Salas, Roberto. “La misoginia en el discurso y acción de los hombres” en *Hombres ante la misoginia: miradas múltiples*. Daniel Cazés Menache, Fernando Huerta Rojas, coordinadores. México, D.F.: Plaza y Janés, 2005.
- Gilmore, David. *Misogyny. The Male Malady*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.
- Gottlieb, Marlene. *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Playor, 1977.
- Jong, Erica. *Becoming Light. Poems New and Selected*. New York: Harper

- Collins, 1991.
- _____. *Here Comes & Other Poems*. New York: Signet Classics, 1975.
- _____. *What Do Women Want?* New York: Penguin, 2007. Impreso.
- Lerzundi, Patricio. "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra". Review 72. Winter 71/ Spring 72, 65-71.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry*. New York: Pandora, 1987.
- Memoriachilena. "Teresa Calderón (1955-)". Julio, 10, 2015.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo IV. "Modernidad, marginalidad y fragmentación urbana (1953-1973)". Selección, Introducción, Notas y Bibliografía de Naín Nómez. Santiago: LOM, 2007.
- _____. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo III. Poesía de las vanguardias [2]: La consolidación vanguardista y la modernidad cuestionada (1933-1953). Selección, Introducción, Notas y Bibliografía de Naín Nómez. Santiago: LOM, 2002.
- _____. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo II. Poesía de las vanguardias [1]: Las transformaciones de la modernidad (1916-1932). Selección, Introducción, Notas y Bibliografía de Naín Nómez. Santiago: LOM, 2000.
- Olea, Raquel. "El poder de decir. Escritura ensayística" en Sonia Montecinos Aguirre. Compiladora. *Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia: 2008, 289-296.

- Parra, Nicanor. *Poems and Antipoems*. Miller Williams edit. Nueva York: New Directions, 1967.
- _____. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- _____. Versos de salón. Santiago: Nascimento, 1962. Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: RAE, 1992.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM, 2000.
- Villegas, Juan. *Antología de la nueva poesía femenina chilena*. Santiago: La noria, 1985. memoriachilena. PDF. Octubre 31, 2015.
- Urzúa, María, Ximena Adriazola, edits. *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961*. Santiago: Nascimento, 1963.
- Yamal, Ricardo. “Antipoesía y misogenia [sic]: La mujer de Nicanor Parra”. *Explicación de textos literarios*. 14.1 (1985): 65-77.